

HOMENAJE A
HENRI GUERREIRO

*La hagiografía entre historia y literatura
en la España de la Edad Media
y del Siglo de Oro*

MARC VITSE (ED.)

Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2005

Universidad de Navarra
Servicio de Bibliotecas

419469664

SAN BERNARDO: HISTORIA Y POESÍA EN MORETO Y BANCES CANDAMO (CON HOZ Y MOTA)

Blanca Oteiza
Universidad de Navarra-GRISO

Alrededor de 1657 escribe Moreto la comedia *El más ilustre francés, San Bernardo*¹, que se publica un año después en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Onzena parte* (Madrid, 1658)².

Bances, en su comedia *San Bernardo, abad*³, retoma unos 40 años más tarde⁴ la figura del santo para los corrales⁵, la cual al parecer deja

¹ Se relaciona con una comedia que, titulada (o registrada) *Bernardo*, se representa en Madrid por la compañía de Francisco García el 10 de septiembre y el 26 de noviembre de 1657; ver Pérez Pastor, 1913, p. 441, y Kennedy, 1932, pp. 20 y 26, nota 58.

² De Ciria (1973, p. 98) y Kennedy (1932, p. 20) datan el ejemplar en 1659. El texto que manejo de esta edición con fecha de 1658 procede de la colección microfilmada de la Universidad de Pensilvania, rollo 2, núm. 79 (ver Regueiro, 1971).

³ Publicada en *Poesías cómicas*, Madrid, 1722, vol. II, pp. 389-435, edición que manejo. En otro momento (ver Oteiza, 2002), me ocupé de estas dos comedias desde el punto de vista escénico; repito aquí algunas referencias generales, matizo observaciones y rectifico datos.

⁴ Desconocemos la fecha de redacción, pero algunas noticias parecen apuntar a finales de siglo, si no a 1704, año en que fallece, o poco antes, momento en que retomaría el texto Hoz: «La comedia de *San Bernardo abad* la dejó el autor sin la tercera jornada, la que compuso don Juan de la Hoz Mota, para que se representase en los teatros de Madrid» (*Poesías cómicas*, «Prólogo», vol. I). Y otras circunstancias apoyarían una fecha de redacción posterior, pero quizá próxima a 1682 (ver más adelante las fuentes de la comedia), con la posibilidad de que dejara la comedia sin acabar y lo hiciera más tarde Hoz.

⁵ Debió de tener cierto éxito, pues en el periodo de 1708-1719 se encuentra entre las 20 obras más populares, con 27 representaciones en los corrales madrileños y 904 espectadores de media (Davis, 1991, p. 203).

inconclusa y termina Hoz y Mota, al que se le adjudica el tercer acto⁶. Y, aunque ciertamente «ésta es la primera vez, que sin ser hurto, es acierto entrarse tal hoz en mies ajena», el estilo y planificación de la comedia son, a mi juicio, de Bances, y así lo entenderé en adelante⁷.

No consta ninguna circunstancia (aniversario, festejo, devoción personal, encargo particular) que explique la redacción de una comedia dedicada a San Bernardo por Moreto, que parece, en principio, una obra más para el corral de las varias que escribió solo o en colaboración⁸. A no ser que estuviera en lo cierto Kennedy y pueda relacionarse, junto con otra comedia hagiográfica, *La vida de San Alejo* —comedias en las que el protagonista renuncia a su primer amor por el

⁶ Todos los testimonios textuales conservados consignan cuanto menos la paternidad de los dos primeros actos a Bances y del tercero a Hoz (ver los manuscritos 16061 y 16608 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el conservado en el Instituto del Teatro de Barcelona, registre Vit. A-Est. 5, de la colección de Sedó, y la impresión de *Poesías cómicas*); sólo el censor de sus poesías líricas le atribuye en 1720 el primer acto y los restantes a Hoz (*Obras líricas*, p. 45). Con todo tengo por hacer, para la edición que preparo de la comedia, un estudio de estos manuscritos que corrobore o rectifique estas atribuciones.

⁷ La cita en «Prólogo», *Poesías cómicas*, I. Los primeros datos de Hoz (1622-1714) como escritor de comedias son tardíos y se remontan a 1703; el resto de las comedias autógrafas están fechadas entre 1701 y 1709, según Domínguez (1986, pp. 19-20). Muchas de sus obras no están al alcance, pero he podido manejar *El encanto del olvido*, *El villano del Danubio*, y *el buen juez no tiene patria* (que recuerda a *El esclavo en grillos de oro* de Bances), la burlesca *Los disparates de Juan de la Encina*, y la hagiográfica *El primer blasón de España. San Hermenegildo*. Pocas son, pero de momento mi impresión es que el estilo de Hoz es otro: menos retórico y espectacular.

⁸ Ver Kennedy, 1932, p. 14, y Castañeda, 1974, p. 36. *San Franco de Sena*, por ejemplo, se publica un año después del establecimiento del culto del santo en Madrid (Casa, 1966, p. 7). Con todo falta un estudio de conjunto de las comedias de santos moretianas, y sobre todo urge una edición crítica asequible de estos textos. He manejado un *corpus* reducido, y por tanto parcial, de comedias escritas solo o en colaboración: *La adúltera penitente* (con Matos y Cáncer), *La vida de San Alejo*, *La vida y muerte de San Cayetano* (de 6 ingenios); *Caer para levantar* (con Matos y Cáncer), *La milagrosa elección de San Pío Quinto* (de atribución dudosa), *San Franco de Sena*, *La gran comedia de San Luis Bertrán*, y *Santa Rosa del Perú* (la última jornada de Lanini por fallecimiento de Moreto), que vienen a corroborar que la mayor parte de las comedias hagiográficas de Moreto no son muy afortunadas, como ha señalado la crítica (ver Kennedy, 1932, pp. 41-42; Caldera, 1960, p. 116; MacKenzie, 1994, p. 10), que suele salvar a *San Franco de Sena* («is a profoundly religious play», Casa, 1966, p. 29).

de la Iglesia—, con la circunstancia personal de su ordenación sacerdotal, hacia la mitad de la década de los 50⁹, o de su nombramiento como capellán, en 1657, año a partir del cual parece que renuncia a escribir obras profanas¹⁰.

En el caso de Bances desconocemos también los motivos, aunque pudiera deberse a una devoción personal, si hacemos caso al censor de sus poesías líricas, citado antes, Fr. Pablo Yáñez de Avilés, maestro jubilado de la Orden de San Bernardo, cuando afirma en 1720 que «Fue devotísimo de San Bernardo, y así emprendió hacer comedia del santo»¹¹.

Sea como fuere, la vida de San Bernardo (1090-1153)¹² contiene episodios histórico-legendarios de interés dramático, que no escaparían a un poeta —en este caso Moreto— en busca de una historia de santos.

Bernardo, en efecto, participa activamente en la política civil y religiosa, y su biografía está jalonada de importantes actividades y acontecimientos: a él se debe el desarrollo y expansión del Císter; interviene en el cisma que surge tras la muerte del Papa Honorio II, entre Anacleto II e Inocencio II, a quien defiende Bernardo; y también en concilios varios oponiéndose a heterodoxos de la talla de Abelardo, o Gilberto Porretano, obispo de Poitiers; predica por requerimiento del Papa la segunda cruzada, y realiza múltiples misiones diplomáticas componiendo desavenencias entre monarcas y señores, entre la Iglesia y distintas monarquías europeas...

⁹ Kennedy, 1932, pp. 2 y 26.

¹⁰ Cuenta Fr. Antonio de Jesús María en su *Vida de don Baltasar Moscoso*, arzobispo de Toledo, al servicio del cual entró Moreto de capellán, para encomendarle después el Hospital de San Nicolás, lo siguiente: «Para cuidar dél [el Hospital] nombró a don Agustín Moreto, capellán suyo, hombre bien conocido en el mundo por su festiva agudeza, que, renunciados los aplausos que le daban merecidamente los teatros, consagró su pluma a las alabanzas divinas, convertido el entusiasmo o furor poético en espíritu de devoción. Y para que su asistencia fuese continua, le dispuso posada en el mismo Hospital, año 1657» (cit. por Kennedy, 1932, p. 2). Para la cronología de estas comedias de Moreto, ver Kennedy, 1932, pp. 17-22: «His religious plays were apparently written throughout his whole life. Those of hagiographical nature belong largely to the fifties and those in which the hero renounces the world for the church, to the years 1655 to 1660» (p. 28).

¹¹ *Obras líricas*, 1949, p. 45. Ver más adelante las fuentes de la comedia.

¹² Tomaré los datos siguientes de la excelente biografía de Luddy, 1963.

Tareas a las que hay que sumar múltiples milagros, visiones, profecías, y anécdotas que se le atribuyen, relacionados con las apariciones de la Virgen y Cristo y con las tentaciones del demonio, que culminaron con su canonización en 1174, y de los que me interesan ahora dos célebres episodios; uno, relacionado con el voto de castidad de Bernardo, que Ribaneyra, entre otros autores, cuenta como sigue¹³:

Una vez se descuidó un poco y tuvo los ojos fijos en una mujer hermosa, sin advertir lo que hacía [...]; quedó tan corrido y avergonzado de sí mismo, que por tomar venganza de sí, [...] se arrojó desnudo en un estanque de agua helada (porque era invierno), [...] hasta la garganta, y estuvo en él tanto tiempo que con el gran frío casi se extinguió el calor natural y le sacaron medio muerto.

Y el otro, el del diablo que intenta impedir la paz de la Iglesia y rompe la rueda del carro en que viaja el santo en misión diplomática, pero Bernardo lo somete y coloca al demonio en lugar de la rueda.

Como receptor de los favores del cielo, Bernardo tuvo la visión del momento exacto del nacimiento de Jesús, y fue objeto del milagro de la lactación, por el que recibe leche del pecho de la Virgen, favor relacionado con su dulce elocuencia.

Y, a su vez, obró como taumaturgo en numerosas ocasiones: así, cuando su hermano mayor Gerardo se niega a entrar en religión, el santo le vaticina una herida en su costado, que al cumplirse «convence» a Gerardo; convierte también milagrosamente al duque de Aquitania, Guillermo, acérrimo enemigo de Inocencio II, el Papa oficial; etc.

El interés y devoción por Bernardo dan lugar a múltiples biografías: la primera, en vida del santo, la empezó Guillermo de San Thierry, la continuó el abad Erinaldo (o Arnaldo), y al quedar inconclusa la retomó Geofredo de Auxerre, su secretario y compañero de viaje habitual. A éstas siguieron pocos años después las de Alano (entre 1167 y 1170) y Juan el Ermitaño (hacia 1181), que dieron lugar a muchas otras, base de otras más. Bernardo es el protagonista, además, de un

¹³ *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos, primera parte*, pp. 569-70.

Liber miraculorum, escrito por distintos autores que acompañaron al santo en diversas misiones¹⁴.

A estas vidas primeras hay que añadir compilaciones hagiográficas como *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, o los diversos *Flos sanctorum*, de los españoles Villegas o Ribadeneyra por ejemplo, quienes declaran seguir directa o indirectamente a estos biógrafos primeros¹⁵, y hagiografías individuales como las de Fr. Cristóbal González de Perales (*Historia de la esclarecida vida y milagros del bienaventurado Padre y meliflúo doctor S. Bernardo...*, Valladolid, Juan Godínez de Millis, 1601), y Fr. José de Almonacid (*Vida y milagros del glorioso Padre y Doctor meliflúo S. Bernardo*, Madrid, Francisco Sanz, 1682)¹⁶.

Desconozco las fuentes concretas de Moreto, porque la historia y episodios que maneja son muy comunes y aparecen en unas u otras vidas del santo. Sólo la inclusión de la anécdota del diablo y la rueda, que no recoge ninguna de las compilaciones más comunes en la época (me refiero a *La leyenda dorada* y a los *Flos* de Villegas y Ribadeneyra) ni la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre meliflúo San Bernardo...*, apunta la posibilidad de haber manejado otras fuentes como la citada historia de Fray Cristóbal González de Perales, que contiene toda la materia historial utilizada por Moreto, y en concreto este milagro del diablo y la rueda¹⁷.

Y en el caso de Bances tampoco puedo señalar las fuentes con exactitud, pues, aunque tiene a mano la comedia de Moreto, de la que toma escenas y reproduce versos, no sólo se sirve de ella sino que in-

¹⁴ Estas primeras biografías (Guillermo de San Thierry, Erinaldo, Geofredo de Auxerre, Alano, Juan el Ermitaño...), el *Liber miraculorum*, y textos más tardíos son recogidos por las *Acta Bollandiana* y pueden leerse en Migne, 1862, tomo 185.

¹⁵ Ver Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. II, pp. 511-22; Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos, primera parte*, pp. 569-587, y Alonso de Villegas, *Flos sanctorum*, pp. 574-79.

¹⁶ Citadas por Simón Díaz junto con la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre meliflúo San Bernardo...*, Valencia, Pedro Patricio, 1597, y *Vida y milagros de San Bernardo* de Alonso López Abolasia, s.l., s.i., s.a., [1601] (1977, pp. 430-31).

¹⁷ Ver *Historia de la esclarecida vida y milagros del bienaventurado Padre y meliflúo doctor S. Bernardo...*, liber II, cap. XVI, p. 218. No he podido manejar otras hagiografías contemporáneas como la citada de López Abolasia, conservada en la Hispanic Society.

cluye otros episodios, excluidos de la comedia moretiana, que no están reunidos en ninguna de las fuentes habituales (por ejemplo, el de la conversión de los soldados, pp. 402-03, que recogen *La leyenda dorada*, la anónima *Vida* de 1597, Ribadeneyra, pero no Villegas, o el de la oración del padrenuestro, pp. 423-24, que aparece en *La leyenda dorada* y Villegas, pero no en Ribadeneyra...). Bances, pues, pudo consultar textos más completos, a los que accede, quizá, gracias a esa devoción por San Bernardo, y a su relación con frailes de la Orden. Y quizá uno de estos textos, fuente concreta de la comedia, sea el de Fr. José de Almonacid (*Vida y milagros del glorioso Padre y Doctor melifluo S. Bernardo*, Madrid, Francisco Sanz, 1682), de la Orden de San Bernardo y predicador de Carlos II, que recoge el episodio del diablo y el carro muy cercano a la escena de Bances¹⁸.

El paso de la Historia (sea la fuente que sea) a Poesía tiene unos procedimientos fijados y aceptados por el género de la comedia de santos, que *grosso modo* se reducen a:

1- la manipulación de la biografía, en función de la planificación argumental elegida, y de su inserción en el esquema de la comedia nueva;

2- la distribución de la materia histórica, bien dispersa en diálogos y narraciones, bien formando situaciones dramáticas concretas, seleccionadas por el poeta; y

3- el apoyo de la espectacularidad escénica.

Procedimientos comunes que se adaptan a dos formas de concepción dramática, la de Moreto y la de Bances, con resultados muy distintos, como intentaré demostrar ahora.

La comedia moretiana comienza con un Bernardo joven, antes de su entrada en religión, y termina cuando es famoso abad, augurándole el cielo nuevos portentos, y profetizándole, entre otras cosas, la expansión de la Orden.

Este trayecto vital se define por su sencillez y desigualdad dramáticas. En el primer acto se inicia una serie de situaciones, de las que se espera, como es habitual, su desarrollo argumental; sin embargo, se

¹⁸ Otros aspectos, que no vienen ahora al caso, también apuntan a considerar esta hagiografía de 1682 como fuente de la comedia de Bances.

resuelven en el mismo acto (ruptura con Matilde y entrada en religión, galanteos de su hermana y posterior matrimonio, etc.) para no desviar en lo que sigue la atención de la figura del santo y sus peripicias. Los dos actos restantes son una sucesión de episodios biográficos, más o menos adaptados (se altera, por ejemplo, la cronología de la tentación del lago, o de la visión del nacimiento de Jesús, que en las biografías primeras ocurren antes de profesar el futuro santo en religión, y Moreto las coloca siendo abad), y débilmente enlazados en un desarrollo argumental casi inexistente, pero que se seleccionaron con habilidad, para combinar devoción, espectáculo, y diversión: me refiero a la tentación del lago, la conversión de Gerardo, el milagro del nacimiento de Jesús en el segundo acto; el del diablo y la rueda, y la lactación en el tercero.

La obra moretiana se estructura según uno de los modelos del género¹⁹, pero la elección de la etapa juvenil de Bernardo como arranque de la comedia no parece casual; este periodo, según cuenta su hagiografía, está lleno de tentaciones de la carne, lo que permite a Moreto una cómoda inserción de materiales profanos y de lo cómico, «exigidos» y aplaudidos por el público, en los que me detengo brevemente:

1- Junto al asunto amoroso de la hermana del santo, que configura escenas galantes tipificadas, Moreto adjudica a Bernardo, que hizo voto de castidad, una relación amorosa con el personaje de Matilde, a la que rechaza para entrar en religión. Y ella, en venganza, intentará acusarlo de haber mancillado su honra²⁰. Moreto irá más allá en el

¹⁹ En el corpus de obras que he manejado distingo dos tipos: de la vocación a la santidad (*La vida de San Alejo*, *La gran comedia de San Luis Bertrán*, *Santa Rosa del Perú*, *La vida y muerte de San Cayetano*, *La milagrosa elección de San Pío Quinto*), y del pecado a la conversión (*San Franco de Sena*, *La adúltera penitente*), con la variante de la virtud al pecado y de éste a la verdadera santidad (*Caer para levantar*, *La adúltera penitente*). En el caso que nos interesa ahora (del primer tipo) se trata de un joven con inquietudes devotas, que no ha reconocido su vocación; cuando la encuentra, rechaza el amor y sus tentaciones, y comienza su itinerario hacia la santidad: *La vida de San Alejo*, *La gran comedia de San Luis Bertrán*, *Santa Rosa del Perú*, y ésta de San Bernardo, *El más ilustre francés*, comedias atribuidas sólo a Moreto (aunque Kennedy, 1932, pp. 11 y 14, considera apócrifa *La gran comedia de San Luis Bertrán*, parece que es una refundición de Moreto: ver Valladares, 1983).

²⁰ En su camino hacia la santidad los protagonistas inclinados a la castidad se enfrentan a sus tentaciones y peligros (*Caer para levantar*, *Santa Rosa del Perú*, *La*

aprovechamiento de este personaje femenino, que se verá suplantado por el diablo²¹, dando lugar al episodio de la tentación del lago, en el que se pondera la virtud del santo con un personaje dramático, el del joven Bernardo, un punto risible. Matilde (el diablo) y Bernardo mantienen una extensa conversación doctrinal, en la que el santo muestra su fortaleza, hasta que de pronto en los versos finales se siente flaquear:

MATILDE ¿Y este llanto en que me anego?

BERNARDO Es llanto de cocodrilo
que engaña a los pasajeros
en las riberas del Nilo
con articulados ecos;
es cauta voz de sirena
y es, en fin,... ¡válgame el cielo!,
mi pecho un volcán abrasa,
¡que me enciendo, que me enciendo!
Pero en aquel lago undoso
aprisionado de yelos
he de templar este ardor:
¡que me abraso, que me quemó! *Vase.* (p. 151r)

Matilde-demonio, vencida, se marcha, y Bernardo regresa una decena de versos más tarde, sin referencia alguna a su hábito mojado, para dar gracias a Dios, y ser interrumpido por el donado Colín con el fin de que vea el belén que está montando y conectar así con el milagro de la visión del nacimiento:

BERNARDO ¡Quién se podrá persuadir,
oh maravillas del cielo,

vida de San Alejo, San Luis Bertrán...); a otros se les confiere un problema de honra que solventar (*Vida y muerte de San Cayetano, La milagrosa elección de San Pío Quinto, La adúltera penitente...*); y en las comedias de conversión los pecados de la carne definen uno de los grados de perdición (*San Franco de Sena, La adúltera penitente*).

²¹ Estos diablos son personajes muy activos en la consecución de sus objetivos, obviamente siempre frustrados, y una de sus manifestaciones habituales de poder es la suplantación de personajes: ver *Caer para levantar, Santa Rosa del Perú, La vida de San Alejo, La adúltera penitente...*

que no arresgara [sic] la vida
 en aquel golfo de yelos!
 Batallando con la fiera
 sensualidad, monstruo fiero,
 vencí el lascivo apetito,
 que ocasionó tanto incendio.
 Mas, ay, qué fuera de mí,
 señor, si en igual aprieto
 no me infundieseis valor [...]
Sale Fray Colín. (p. 151r)

2- La comicidad, aspecto importante en la comedia de santos moretiana, lo es también en ésta, en que la presencia del donado gracioso²² adquiere importancia gradual: tímidamente al principio con guiños sobre la convención del género —prueba de la distancia con que Moreto, creo, escribe la comedia—, para tomar en los actos siguientes mayor protagonismo verbal²³ y dramático: protagoniza sus propias escenas, que aumentan, con función contrapuntística, conforme lo hacen las de las visiones y milagros de Bernardo, y comparte otras muy

²² En una aproximación puede decirse que estos graciosos son incrédulos e irreverentes, temerosos y cobardes, y rijosos algunos (Golondro en *Caer para levantar*, Morondo de *La adúltera penitente*); todos están obsesionados por la comida; los más acaban de donados (a veces, de ermitaños), otros empiezan como criados del santo y terminan de bandoleros como el propio santo (Golondro en *Caer para levantar*)... y configuran situaciones tópicas poco decorosas: se hacen pasar por santos o creen serlo (Golondro en *Caer para levantar*, Bodigo en *Santa Rosa del Perú*, Pasquín en *La vida de San Alejo*, Dato en *San Franco de Sena*...); comen y beben a escondidas con la inseparable bota de vino (Gonela en *Vida y muerte de San Cayetano*, Bodigo en *Santa Rosa del Perú*, Dato en *San Franco de Sena*, Morondo en *La adúltera penitente*...; Golondro, además, esconde la bota de vino bajo los hábitos y se pone en cruz en *Caer para levantar*; el donado Morondo es a Flora a quien esconde bajo su hábito; en otra ocasión sale a medio vestir en *La adúltera penitente*); etc.

²³ El miedo, en concreto, provoca sabidos chistes escatológicos: «Válganme trecentos credos, / santa Quiteria me valga, / san Lesmes, san Nicudemus / con toda la letanía. / Quién se volviera mochuelo, / el cuerpo tengo alterado, / no tengo hueso con hueso, / el húmido radical / se me ha ido a los greguescos. / (*Arrímase a San Bernardo.*) Bernardo.- Tenga, hermano, tenga hermano. / Colín.- Ya es tarde para tenerlo, / hecho estoy una picina» (p. 146r); «pues sabe Dios que quisiera / ser gobernador de puercos, / aunque en mí no hay diferencia, / de Fray Colín a Fray puerco: / tal de pestilencia estoy» (p. 147r).

populares, formando pareja cómica con el diablo a base de temores, golpes, persecuciones...: Colín pasa de capigorrón cobarde a fraile miedoso; a veces es valentón (sale con una tranca para dar al demonio, p. 154r; lleva al diablo atado con una cadena, p. 155v); el demonio intenta ahogarlo y le da coces (p. 156v); aparece indecentemente vestido con los calzones en la mano, tras el milagro de la lactación (p. 158r); come y bebe de una bota de vino a hurtadillas (p. 157)...., motivos todos comunes al género²⁴.

3- Por último, en cuanto a la escenografía²⁵, cabe reparar en que los milagros y anécdotas bernardinis se desarrollan en su mayor parte verbalmente, potenciando los valores visuales de la palabra²⁶, y cuando se materializan en escena lo hacen de forma tipificada²⁷, mediante escotillones, tramoyas, bofetones, apariencias...: un árbol que se abre, alguna elevación del santo, ángeles que bajan en sus nubes, que vuelan; apariencias de la sierpe-gula, del nacimiento de Jesús, de la Virgen, del árbol genealógico, que gira..., o mediante composiciones simbólicas habituales, como las de las escenas de apertura y cierre: la escena inicial de la comedia comienza con el tablado dividido claramente en dos espacios, arriba y abajo: el onírico, expreso en oposición (arriba/derecha e izquierda; ángel y demonio), y el terrenal (tablado; San Bernardo):

²⁴ El demonio suele frustrar las comidas de los donados: en *Santa Rosa del Perú* convierte la comida de Bodigo en yeso y el vino en ceniza; en la merienda de Morondo el caldo sabe a azufre, la carne se vuelve dura (*La adúltera penitente*), etc.; y gusta de pegar, dar empujones o pisar a los caídos, sean santos (Santa Rosa, o San Alejo) o criados graciosos: Bodigo es empujado por el demonio, que pega en diversas ocasiones a Morondo, o se le pone encima impidiéndole levantarse...

²⁵ Sintetizo aquí mis observaciones de otro momento; ver Oteiza, 2002.

²⁶ Ver Arellano [1995], 1999.

²⁷ En ocasiones hay composiciones más curiosas: en *La milagrosa elección de San Pío Quinto* un crucifijo articulado retira el pie de la boca del santo (p. 562); en *Santa Rosa del Perú* la naturaleza acompaña el son de violines, que imita el zumbido de los mosquitos («Suena dentro música, si puede ser de violines, que remedan el zumbido de los mosquitos», p. 24), y los árboles bailan a su compás («Los árboles que ha de haber, han de estar puestos en forma que se puedan mover a compás», p. 24); y cuando Rosa lanza al aire unas rosas «Fórmase una cruz de las rosas, quedando pendiente de un alambre muy delgado» (p. 35); etc.

Corre una cortina y aparece San Bernardo de estudiante, galán, durmiendo en una silla y un bufete con libros, y junto a él y en lo alto del tablado se correrán dos cortinas, se verá a un lado un ángel y el demonio a el otro lado, ambos a dos en tramoyas (p. 137v),

y finaliza contraponiendo infierno y cielo: «*Húndese debajo del tablado [el demonio] y el ángel vuela y San Bernardo dice entre sueños*». Y en la escena de cierre «*Aparécese un ángel en un vuelo*», que enseña al santo el árbol del futuro: «*Córrese una cortina y véase un árbol en cuyas ramas se verán las personas que se refieren*».

De manera que las posibilidades espectaculares de los milagros de San Bernardo se reducen —en función, creo, de los recursos materiales— al milagro de la lactación²⁸, que sigue otras puestas en escena convencionales como la de la comedia lopiana *El hijo por engaño*, evocando, en última instancia, conocidos episodios mitológicos²⁹ y reproducciones pictóricas de la época sobre el tema (de Murillo, Nardi o Carducho, por ejemplo), que el crítico Caldera considera lo máximo de lo grotesco de la comedia moretiana³⁰, cuando Bernardo «*Sube en una elevación y baja la Virgen, apariencia, y júntanse ambas apariencias*», tras lo que «*El santo trairá una cinta blanca en la boca que salga del pecho de la Virgen y en estando en su lugar cada apariencia se correrá la cortina*» (p. 158r).

En suma, Moreto elabora una comedia de santos más, en la que la historia, modificada poéticamente, y aligerada de su carga doctrinal, se apoya en materiales profanos de la comedia nueva y en la escenografía espectacular para acercarla al gusto del vulgo, porque, como señalará años más tarde el jesuita Camargo,

²⁸ Ver Oteiza, 2002, pp. 1017-19, de donde tomo los datos siguientes.

²⁹ Véase, en concreto, el de la creación de la Vía Lactea (cuando Hera amamanta a Heracles) que recoge Pedro Pablo Rubens en su cuadro «La creación de la Vía Lactea», del Museo del Prado (Madrid).

³⁰ 1960, p. 145, nota 2. Sin embargo, son composiciones simbólicas frecuentes (en la *Vida y muerte de San Cayetano* también «*sube el santo en una elevación hasta emparejar la boca con el costado del Santo Cristo al son del himno que cantan los ángeles, y ha de salir un caño de sangre del pecho del Santo Cristo*», p. 337), procedentes de motivos populares como el de los pechos o cabezas cortados de muchas vírgenes mártires —y un santo, San Vitores— de los que manan sangre y leche (ver De la Granja, 1989, p. 111, y Gómez, 1989, p. 189).

El poeta mire cómo dispone las cosas, que aunque sea menester hacer violencia a la historia, aunque la comedia sea de San Alejo o San Bruno, ha de hacer lugar al galanteo y a los amores profanos, y, si no, le dirán que es *Flos sanctorum* y no comedia (*Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, 1689)³¹.

La deuda de la comedia de Bances con la de Moreto va más allá de las coincidencias provenientes de la biografía del santo, pues reproduce, como dije, en ocasiones con exactitud de versos, los episodios de la conversión de Gerardo (Moreto, p. 146; Bances, p. 424); la visión del nacimiento de Jesús (Moreto, p. 151; Bances, pp. 418-19); el del demonio y la rueda (Moreto, pp. 153-54; Bances, pp. 405-06); el milagro de la lactación (Moreto, p. 158r; Bances, pp. 421-23); etc. Y, sin embargo, es una comedia nueva, con claves de elaboración dramática muy distintas del modelo, que intentaré descifrar a continuación:

1- La comedia de Bances es una refundición³² en la que supongo una intención de mejorar el modelo —objetivo de toda tarea refundidora, señala Aguilar—, y en la que dudo una valoración positiva del texto refundido, como también señala Aguilar en toda refundición³³. Y me baso en dos supuestos: a) la opinión que tiene Bances de Moreto, el Terencio de España, en palabras de Gracián³⁴, y b) la identificación de los aspectos mejorables.

a) La consideración que Moreto le merece a Bances la expone alrededor de 1689-1690 en su preceptiva *Teatro de los teatros*:

Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo (p. 30),

quizá influenciado por la opinión general sobre el dramaturgo, es decir por su «mauvaise réputation», en palabras de Vitse³⁵.

³¹ Cotarelo, 1904, p. 122.

³² Ver Vitse, 1998, pp. 7-8; y Ruano, 1998.

³³ Ver Aguilar, 1990.

³⁴ Como ha señalado la crítica (Kennedy, Mackenzie, Castañeda...) el único dramaturgo mencionado por Gracián es Moreto, al que llama «el Terencio de España».

³⁵ 1990, p. 159. Partiendo de las líneas que dedica al teatro de Moreto el Anónimo de 1682, que «constitue sans doute le premier essai d'analyse de la dra-

b) Para la identificación de los aspectos mejorables me atengo a su condición de poeta áulico, que tiene una clara vocación didáctica, en la que juega tan importante papel el decoro «que casi llega a parecernos neurótico» (en palabras de Moir, *Teatro de los teatros*, p. LXXVIII). Desde esta perspectiva, no sería extraño que rechazara algunos pasajes de la comedia moretiana, como la tentación del lago, y el tratamiento de lo cómico en la asociación donado-gracioso, en los chistes escatológicos, y en su función de contrapunto a escenas místicas (recuérdese que en la comedia de Moreto, tras el milagro de la lactación, sale Fray Colín con los calzones en la mano).

Aspectos, que dicho sea de paso, enervan a tratadistas finiseculares, como el jesuita Fomperosa cuando condena el uso de los hábitos por los graciosos,

haciendo papeles de mentecatos, glotones, bebedores y deshonestos [...] Esto es lo que ríe y lo que aplaude el vulgo y sin lo que no puede pasar una comedia de un santo,

y su irrupción en escenas devotas:

si hay alguna moción en el auditorio o por algún paso devoto que se representa o por algún desengaño o coloquio del santo, cuando están todos al parecer más movidos y llorosos sale el compañero con una bota y con la merienda, o con alguna bufonada o algún dicho, muchas veces de aquellos que se aplauden en las ventas y en los mesones y todo aquel aparato de lágrimas que prometía un acto de contricción, para en una chocarrería con que se celebra una deshonestidad (*El buen celo*, 1683),

y el también jesuita Camargo, cuando señala en el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* de 1689 (que da lugar a la redacción del *Teatro de los teatros*) la indecencia de ver las virtudes y accio-

maturgie de Moreto», Vitse cree que el texto confirma la «mauvaise réputation» del dramaturgo, y que frente a la crítica del xx, en que la tendencia, según Moir, «ha sido la de subrayar la idea de lo decorosas que son las comedias de este brillante dramaturgo» (*Teatro de los teatros*, p. LXXXI), haya que señalar las ocasiones en que sus comedias son censuradas en los siglos anteriores, pues como muestra Wilson (1967, pp. 163 y 167) *El arca de Noé* fue objeto de censura, y *Los siete durmientes*, enmendada y corregida (1990, pp. 151, 159-60). Ciertamente hay un Moreto para la comedia de santos y otro para el teatro seglar.

nes purísimas de los santos alternadas con profanidades y amores lascivos..., y a los graciosos vestidos de religiosos, haciendo acciones ridículas, y representando a hombres viciosos, bebedores, y deshonestos³⁶.

2- La comedia de Bances, como avanza su título, *San Bernardo, abad*, centra la acción en la conversión por Bernardo de Guillermo, duque de Aquitania, y partidario del antipapa Anacleto II; misión que logra en un segundo encuentro, tras un primer intento fallido, y termina con la muerte del santo. Elección que, en mi opinión, facilita seguir la historia alejándose de todo episodio indecoroso, como los de las tentaciones de la carne, y permite además centrarse en un acontecimiento de importancia con el que desarrollar un argumento, y dotar a la figura de Bernardo de un tono de seriedad y santidad, contrapunto de su antagonista Guillermo, del que se potencia su extrema maldad: deshonra a las mujeres, tiene relación con la magia negra, actúa contra la doctrina católica...

3- La comedia de Bances ofrece muchos más datos histórico-hagiográficos, dispersos en diálogos y narraciones, práctica habitual, por otro lado, en la dramática de Bances, a quien gusta documentarse de aquello sobre lo que escribe, y reflejarlo en largos parlamentos informativos³⁷.

4- La comedia de Bances enriquece la trama argumental:

a) con mayor número de personajes: de once de la comedia moretiana a una veintena de *dramatis personae* en Bances;

b) con una red de acciones secundarias de asunto amoroso: Gerardo, hermano del santo, tiene una amada, a la que mira con buenos ojos el duque Guillermo; Guillermo, tras secuestrar a su cuñada, está a punto de conseguir casarse con ella; el mago Guidón retiene contra su voluntad a una joven; etc. Actuaciones indecorosas, que se justifican en personajes seglares, malvados, y fuera de la Iglesia;

c) con la escenificación de episodios que en Moreto son narraciones (conversión del duque de Aquitania; adoración de los pastores...);

³⁶ Ver Cotarelo, 1904, pp. 265 y 127, respectivamente.

³⁷ Ver Arellano, 1998, pp. 13-16.

d) y con la adición de escenas graciosas, como la del padrenuestro, o musicadas, como la de la boda del duque, potenciadoras del *delectare*.

5- La comedia de Bances explota, como es necesario, la comicidad, pero ajustándose al decoro de los personajes: los compañeros del santo son frailes de la orden serios, y se evita el carácter gracioso del donado religioso, que se sustituye por un cochero y un mago en vez del diablo. La comicidad restringe así sus intervenciones a personajes seglares que, en su expresión, se despojan casi por completo de lo escatológico, y evitan inoportunos contrapuntos escénicos. Esto no impide, sin embargo, que Bances conserve aspectos tópicos del género como el carácter maldiciente y jurador de los cocheros, su afición al juego o a la bota de vino; su conversión final en legos... e incluso, en una ocasión, la alusión escatológica («el húmedo radical / se me ha bajado a las medias», p. 425).

6- En la comedia de Bances los pasajes coincidentes presentan interesantes diferencias escenográficas³⁸, justificadas por los cuarenta y tantos años de separación entre la escritura de una y otra, por el desarrollo de la escenografía del teatro cortesano, y por las exigencias del espectador, perito en el espectáculo teatral. De manera que el aparato escénico de la comedia de Moreto, en la que priman los valores visuales de la palabra, es superado por el de Bances, que saca al tablado (o sea materializa) lo que en Moreto es texto, en función de una mayor espectacularidad a partir de mecanismos escénicos más complejos. Sucede en los episodios del diablo y la rueda, la visión del nacimiento de Jesús y la lactación. En este sentido uno de los más interesantes es el del diablo y la rueda, que en Moreto se resuelve sencillamente mostrando una rueda quebrada, y el sometimiento del demonio se reduce a una cinta blanca con que es atado y llevado a la rueda (pp. 153-54), y que Bances escenifica paso a paso hasta la efec-tista dominación del diablo: «*De uno de los árboles baja de rápido una figura de diablo y se pone en la rueda, de suerte que de él y la otra media se forme una rueda entera, que pueda rodar*» (pp. 405-06), ejecución quizá a cargo de algún hábil volatín; la visión del nacimiento de Jesús con la

³⁸ Ver Oteiza, 2002, para más detalles.

adoración de pastores es escena convencional del género, y en ambos dramaturgos se diferencia por la sencillez de uno y la espectacularidad de otro: Moreto la resuelve potenciando el componente visual, al mostrar una apariencia del belén, mientras que Bances saca al tablado una escena pastoril musicada; por último, el milagro de la lactación, como dije, tampoco es infrecuente y también se concibe en ambas comedias de forma similar, más elemental en Moreto y con recursos más complejos en Bances, pero siguiendo composiciones pictóricas al uso, ya mencionadas: si en Moreto, Bernardo «*Sube en una elevación y baja la Virgen, apariencia, y júntanse ambas apariencias*», tras lo que «*El santo traerá una cinta blanca en la boca que salga del pecho de la Virgen y en estando en su lugar cada apariencia se correrá la cortina*», en Bances «*Baja la Virgen en un trono muy adornado y a sus pies dos ángeles que poco a poco se van desprendiendo en dos mangas de nubes, que llegando donde está el santo le cogen en medio y suben hasta los pies del trono de la Virgen*», momento en que «*Sale del pecho de la Virgen un listón blanco, que llega a la boca del santo, y luego se vuelven a apartar las tramoyas subiendo la virgen con los ángeles como bajó y bajando el santo*».

Para acabar, y en resumen, Moreto escribe una comedia sobre Bernardo de Claraval que, curiosamente años más tarde, Bances-Hoz, más Bances que Hoz, refunden para depurarla, quizá, de aquellos aspectos que su concepción dramática considera impropios, con el resultado de una comedia nueva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR PIÑAL, F., «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.
- ARELLANO, I., «Los valores visuales de la palabra» [1995], en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237.
- «Teoría y práctica de los géneros literarios en Bances Candamo», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetski, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 1-26.
- BANCES CANDAMO, F. A., *Obras líricas*, ed. F. Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1949.
- *San Bernardo, abad*, en *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, a costa de Joseph

- Antonio Pimentel, vol. II, pp. 389-435. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T. 9810.
- *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERA, E., *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Librería Goliardica, 1960.
- CASA, F., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1966.
- CASTAÑEDA, J. A., *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1974.
- COTARELO, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España [1904]*, ed. facsímil, Granada, Universidad, 1997.
- DAVIS, Ch., «Análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1708-1719», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 191-204.
- DE CIRIA, M. S., «Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto», *Cuadernos bibliográficos*, 30, 1973, pp. 75-128.
- DOMÍNGUEZ, E., *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.
- GÓMEZ MORENO, Á., «Leyenda y hagiografía: el caso de San Vitores», en *La leyenda. Antropología, historia, literatura*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1989, pp. 173-91.
- GRANJA, A. de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- HOZ Y MOTA, J., *El encanto del olvido*, ed. E. Domínguez, Valladolid, Universidad, 1991.
- *El primer blasón de España. San Hermenegildo*, ms. 14.764 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- *El villano del Danubio, y el buen juez no tiene patria*, en Regueiro, 1971, reel 75, núm. 2711.
- *Los disparates de Juan de la Encina*, ed. E. Domínguez, Valladolid, Universidad, 2001.
- KENNEDY, R. L., *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932.
- LUDDY, A. J., *San Bernardo. El siglo XII de la Europa cristiana*, Madrid, Rialp, 1963.
- MACKENZIE, A., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, University, 1994.
- MIGNE, J. P., *Patrologiae cursus completus... omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum...*, series latina, tomos 182-185, París, 1862.
- MORETO, A., *Caer para levantar*, en *Comedias escogidas de...*, por L. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1950 (BAE, 39).
- *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, ed. F. Smieja, Madrid, Anaya, 1970.

- *El más ilustre francés, San Bernardo*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Onzena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Juan de S. Vicente, 1658 (en Regueiro, 1971, reel 2, núm. 79).
- *La adúltera penitente*, en *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios...*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657 (en Regueiro, 1971, reel 2, núm. 66).
- *La gran comedia de San Luis Bertrán*, en *Parte veinte y seis de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios...*, Madrid, Francisco Nieto, 1666 (en Regueiro, 1971, reel 6, núm. 271).
- *La milagrosa elección de San Pío Quinto*, en *Comedias escogidas de...*, por L. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1950 (BAE, 39).
- *La vida de San Alejo*, en *Primera parte de las comedias de Don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, a costa de Francisco Duarte, 1676 (en Regueiro, 1971, reel 38, núm. 1609).
- *La vida y muerte de San Cayetano*, en *Parte treinta y ocho de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1672 (en Regueiro, 1971, reel 9, núm. 415).
- *Santa Rosa del Perú*, en *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios...*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1671 (en Regueiro, 1971, reel 9, núm. 383).

OTEIZA, B., «Espectacularidad y hagiografía: San Bernardo abad desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, eds. C. Saralegui y M. Casado, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 1011-23.

PÉREZ PASTOR, C., «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique*, 15, 1913, pp. 428-44.

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1977, tomo 2, vol. 3.

REGUEIRO, J. M^a, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the «Comedia» Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven, Connecticut, Research Publications Inc., 1971.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1616. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 27.855-56.

RUANO, J. M^a., «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Críticón*, 72, 1998, pp. 35-47.

Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse, *Críticón*, 72, 1998.

SIMÓN DÍAZ, J., «Hagiografías individuales publicadas en español de 1480 a 1700», *Hispania sacra*, 30, 1977, pp. 421-80.

VALLADARES, A., «*San Luis Bertrán*, una comedia de Aguilar refundida por Moreto», en *Calderón* (Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 1981), ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, III, pp. 1747-55.

- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum* [1583], Barcelona, Imprenta de los herederos de María Ángeles Martí, Plaza de San Jayme, 1775.
- VITSE, M., ed., *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Criticón*, 72, 1998.
- «Presentación», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 7-8.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM-France Ibérie Recherche, 1990, 2^a edición.
- VORÁGINE, S., de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1997, octava reimpresión, 2 vols.
- WILSON, E., «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales 1650-1681», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 155-70.